MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07203 833 4
MT
820
S135
1896
MUSIC

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/sngerfibelelem00schu

Sänger-Fibel.

Elemente des Kunstgesanges

Zusammengestellt

von

L. Schultze-Strelitz.

1896.

Eigenthum und Verlag
des
Verfassers.

Auslieferung durch

Karl Fritzsche, Leipzig, Ritterstrasse 32.

Sänger-Fibel.

Elemente des Kunstgesanges

zusammengestellt

von

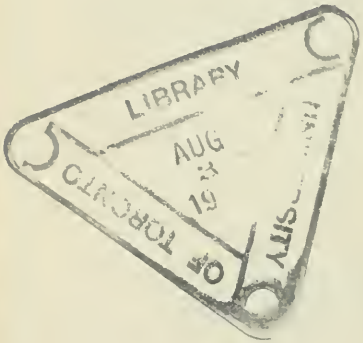
L. Schultze-Strelitz.

1896.

Verlag des Verfassers.

Auslieferung durch

Karl Fritzsche, Leipzig, Ritterstrasse 32.


LIBRARY
AUG
OF TORONTO

Vorliegendes Heftchen war ursprünglich nicht für den Druck bestimmt. Die theoretischen Erörterungen der ersten Unterrichtsstunden pflegte ich meinen Schülern kurz zusammengefasst zur Abschrift zu geben. Dieser Art der Ueberlieferung wäre ich treu geblieben, wenn nicht meine Schüler mich zur Drucklegung der Erörterungen gedrängt hätten.

Man wird sofort erkennen, dass dieses Heftchen nur einige **Rathschläge,** sowie eine knappe Zusammenstellung und Erklärung der **wichtigsten technischen Begriffe** enthält, deren Kenntnis für das Gesangstudium überhaupt nöthig, speziell für das Studium der **Hey**'schen Gesangschule vorbereitend ist.

Hamburg,
Grindelhof 35a.

L. Schultze-Strelitz.

Die Drucklegung der englischen Uebersetzung vorbehalten.

Elemente des Kunstgesanges.

1.

Naturton — Normalton — Register.

Für den ersten Unterricht eines angehenden Sängers empfiehlt es sich, zunächst diejenigen Töne seiner Stimme zu bilden, deren Erzeugung nicht durch schlechte Gewohnheiten oder physiologische Fehler beeinträchtigt ist. Je mehr solche natürlichen Töne — **Naturtöne***) — von vornherein vorhanden sind oder durch Abstreifen von **Unnaturen** und Beseitigung physiologischer Fehler erreicht sind, desto eher kann die Bildung des **Normaltones** betrieben werden. Nach ihrer musikalischen Hoch- oder Tieflage ergeben sich einzelne Gruppen von Tönen, welcher unter ähnlichen physiologischen Bedingungen gebildet werden. Diese Gruppen heissen **Register****). Von Natur haben

*) Hey III. 8.

) **A. Iffert (Seite 33) giebt auf die Frage: Was ist ein Register? zur Antwort: „Eine zusammenliegende Reihe von Tönen mit gleicher oder wenig veränderter **Resonanzthätigkeit**.“ Diese Erklärung dürfte falsche Vorstellungen erwecken. Bei der Wesenheit eines guten Tones ist die **Resonanz** erst das **Secundäre**, das Primäre ist doch das schwingende Stimmband resp. die Luft, welche das schwingende Stimmband durchstreicht; wenn diese Tonerzeugung

die Register — man unterscheidet Brust-, Mittel- und Kopfregister — sehr selten ein einheitliches Klanggepräge, mit anderen Worten, die Töne klingen nicht so, als ob sie von **einem** Instrumente herrührten. Durch Bildung des **Normaltones** wird der **Registerausgleich***) erreicht, indem die einzelnen **Registertöne auf die für das betreffende stimmliche Individuum geltenden physiologischen Stufen eingestellt werden.** Das laryngoscopische Bild der verschiedenen Phasen der Tonerzeugung zeigt bei den verschiedenen Individuen ganz verschiedene Formen. Völlig gleich bei mehreren Stimmen wird es eben so selten angetroffen, wie völlig gleiche Nasen. Daraus erhellt die Notwendigkeit, dass jede Stimme nach ihrer individuellen Beschaffenheit behandelt werden muss.

2.

Centraltöne — Grenztöne — Ton und Ohr.

Die Töne, welche in der Mitte eines Registers liegen, heissen **Centraltöne.****) Dieselben besitzen im Gegensatz zu den **Grenztönen*****) bei jeder Stimme von Natur die grösste Widerstandsfähigkeit und sind

vorhanden ist, erst dann tritt die Resonanz ein. — Der **Registerwechsel** wird veranlasst durch **Veränderung** der **Spannungs**verhältnisse im Stimmband, nicht durch die Resonanz der durch diese Veränderung erzeugten Töne. — **O. Sefferi** findet die Benennung Register abgeschmackt (Seite 18) und die Feststellung derselben unheilvoll (Seite 113) und bildet die Stimme ohne Annahme von Register. Im Uebrigen baut der Autor seine Schule auf physiologischer Basis auf und bezeichnet diese Grundlage als besonders werthvoll.

*) Hey III. 12. II. Fr. 4, 15, 23, 35, 70 u. a. O.

**) Hey III. 50; Hey II. Fr. 4, 35, 70, u. a. O.

***) Hey III. 90.

deshalb für die ersten Uebungen geeignet. Eine ziemlich energische Tongebung ist hierbei das Beste. Beim **leise** singen Wollen kommen meist verkümmerte, ungesättigte Töne zum Vorschein. Ein klanggesättigtes, modulationsfähiges piano lernt der Sänger erst im späteren Verlauf seiner Kunstübung. Schreien ist selbstverständlich erst recht verboten. Die rationelle Behandlung der Stimme giebt dem Schüler über kurz oder lang ein Kraftgefühl, das ihn nur allzuleicht zum „Brüllen" verführt. In Gegenwart des Lehrers mag es ihm gestattet sein, seinem Drange nachzugehen und die höchsten Anforderungen an sein Organ zu stellen, aber beim Ueben für sich niemals! Es dauert nämlich selbst bei sehr musikalischen und gesangstalentierten Schülern ziemlich lange, dass sich **das eigene Ohr** zuverlässig zeigt im Urteil über das **eigne** Können. Selten hört ein angehender Sänger bei sich selbst die Klangschattierungen der einzelnen Vocale, den Unterschied zwischen einem vollen, gesättigten Ton und einem forcierten Ton. Fehler wie: Knödel, fehlendes Piano, Mangel an psychischen Klangfarben, spröder Toneinsatz u. s. w. haben ihre Ursache in der Ueberschreitung der natürlichen Grenzen.

3.

Neutralisation — Klangcylinder — physiologische Reihenfolge der Vokale.

Ein wichtiges Kapitel der Tonbildung ist die **Neutralisation** der Vokale*), das ist die möglichste

*) Hey III. 13, 42, 92. — **Brücke** nimmt **drei** Grundvokale an, zwischen welchen alle anderen Vokale liegen. Die hieroglyphischen, indischen und gothischen Schriften haben nur a, i und u als Vokalzeichen. (Fig. 1.)

Aehnlichkeit der verschiedenen Vokalklänge unter einander. Die Verzichtleistung auf den absoluten Klang der Vokale scheint in Widerspruch zu stehen mit dem Ideal eines Sängers, weil dieser doch die Vokale möglichst rein mit ihrem eigentlichen Klangcharakter singen soll. Das soll er gewiss: aber um dahin zu gelangen, dass **sämmtliche Vokale** einer Stimme ein **möglichst einheitliches Gepräge** erhalten, muss vorher und zwar sehr energisch ein Ausgleich zwischen den naturgemäss verschiedenen Klangcylindern*) der Vokale angestrebt werden.

Unter Klangcylinder, Tonsäule ist die Tonmasse gedacht, welche dem Munde beim Singen entströmt. Da die Mundhöhle bei den verschiedenen Vokalen verschieden gross ist, so haben die Klangcylinder den Mundhöhlenräumen entsprechende Durchmesser.

Dem Ursprung des Wortes Neutralisation gemäss (neutrum = keines von beiden) kann zunächst nur von **zwei** Vokalen die Rede sein. Es sollen z. B. i und e neutralisiert werden: dann wird es sich weder um ein absolutes i noch ein absolutes e handeln, sondern um ein Klangprodukt, das zwischen i und e liegt. Es ist ersichtlich, dass eine ganze Anzahl von Schattierungen zwischen i und e liegen, die mehr nach i oder nach e neutralisiert klingen, d. h. kein eigentliches i und kein eigentliches e sind. Alle Schattierungen werden berührt, wenn man bei i anfangend so langsam zum e schreitet, dass keine plötzliche neue Schattierung dem Ohre vernehmbar ist. Die Zunge, die beim i nach der Gaumendecke zu gewölbt hoch lag, wird sich bis zum e allmählich senken. Noch weiter senkt sich die Zunge, wenn man ebenso allmählich vom e zum ae geht und schliesslich vom ae zum a. Man hat auf diese Art

*) Hey I. 10, 137.

die **physiologische Reihenfolge***) **der hellen Vokale** durchlaufen; deswegen physiologisch genannt, weil diese Reihenfolge sich aus den **natürlichen** Bildungsbedingungen ergiebt.

4.

Klinger — Nasale Tonführung.

Mit den neutralisierten Vokalen verbindet man zweckmässig die **Klinger****): m, n, l, w, r, j. Die Vokalfolge würde dann lauten: li, le, lae, la; mi, me, mae, ma u. s. w. Sind die Klinger dumpf, so sind diese für sich zu üben. — **Die Tonerzeugung wird durch die Klinger nicht unterbrochen,** m. a. W., der Klangcylinder wird durch die Klinger **nicht** durchschnitten***). Wenn zu singen ist: „Nimmer Minne ohne Wähnen," so sind die Stimmbänder ununterbrochen tonerzeugend von der ersten bis zur letzten Silbe der Phrase.

Ein längeres Verweilen auf den Klingern l, & m, n steigert den Klang des folgenden Vokals ganz erheblich. Bei: l†) deshalb, weil durch das lockere Anlegen der Zungenspitze an die obere Zahnreihe

*) Hey III. 88. — Diese Vokalfolge ist auch von **Iffert** (Seite 49) angenommen, aber ängstlich ist die Bezeichnung „physiologisch" vermieden, weil behauptet wird, die Physiologie mache „befangen" und habe überhaupt gar nichts mit der Gesangskunst zu thun. Gewiss nichts mit der **Kunst**; wohl aber giebt die Kenntniss der physiologischen Funktionen des Stimmapparates die Möglichkeit an die Hand, die rohe Stimme zu veredeln, Fehler zu beseitigen, kurz, aus dem Kehlkopf ein für die Kunst verwendbares Instrument herzustellen.

**) Hey I. 59 u. f.; II. Fr. 91; II. M. 148—151 u. a. O.

***) Hey I. 10.

†) Hey I. 59.

der Raum zwischen Gaumensegel und Zungenrücken erweitert wird: bei den Nasalklingern m, n deshalb, weil dieselben die Choanengänge (vom Rachen zur Nasenhöhle) offen halten. Dadurch wird der Tonstrahl in den Schlundkopf geführt, hier condensiert, und die Mitresonanz der Nasenhöhle bewirkt. Das Resultat ist, dass der **Ton** durch diese **nasale Führung** einen **erhöhten Glanz** und grössere Widerstandsfähigkeit erhält.

Die slavischen Stimmen haben ihren klangreichen Ton der breiten Nasenbeinhöhle und den kurzen, breiten Choanen, die den Slaven eigenthümlich sind, zu verdanken. Grosse, günstig gebaute Organe erzeugen selbstverständlich auch grössere, klangmächtigere Töne.

Nasale Führung ist wohl zu unterscheiden von **Näseln***). Beim Näseln geht der Ton durch die Nase **hindurch,** ist also dann ganz **unbrauchbar.** Bei der Nasalführung kehren die in den **Schlundkopf** geführten und hier **condensierten Tonstrahlen** wieder um und mischen sich nun mit dem Grundtone (Brustresonanz), der dadurch ein **gesättigtes, glänzendes** Klanggepräge erhält. Es ist das im Grunde dasselbe, was weniger verständlich bezeichnet wird mit: den Ton „vorne" haben, oder den Ton „zwischen den Augen" haben. Die Nasalklinger m und n sind die von Natur gegebenen Hülfsmittel, die Klangführung nasal zu üben, was so lange geschehen muss, bis dem Tone, auch mit anderen Konsonanten verschmolzen, derselbe Nasalklang bleibt.

5.
Klangsteigerung des Vokals. — Sogenanntes „Decken". — Tiefgriff.

Die Ausnützung sämmtlicher Klangräume des

*) Hey I. 61; III. 93.

Stimmapparates unterhalb (Brustkorb) und oberhalb des Kehlkopfes (Schlund, Choanen, Nasenbeinhöhle, Stirnbeinhöhle, Mundhöhle) führt allein zur vollen Beherrschung der natürlichen Mittel. Die hohe, gegen die Gaumendecke gerichtete, gewölbte Zungenlage beim Vokal i drängt den Tonstrahl in den Schlundkopf und gegen die Gaumendecke. Die Folge ist, dass die Tonwellen sich hier verdichten, und die Mitresonanz der nächstliegenden Räume veranlasst wird. Aus diesem Grunde ist das i der meisten Stimmen nasal (wenn nicht organische Fehler das verhindern) und geeignet als Ausgangspunkt für die Entwickelung einer Vokalreihe zu dienen. Man singt, wie oben angegeben, die Vokalfolge i-e-ae-a, so dass die Grenzen zwischen den einzelnen Vokalen verwischt sind. Sind ae und a auffallend stumpf, so hilft die Einfassung der Vokale durch n — ng*), also ning, neng, naeng, nang. Durch ng wird unter allen Umständen der Tonstrahl in den Schlundkopf geführt und nasale Tendenz veranlasst, weil beim g Zungenrücken und Gaumensegel sich berühren und n die Choanen frei hält. Der Zungenrücken muss aber beim Vokal sofort in seine normale Lage zurückkehren, weil sonst der Ton **„geschnürt"** klingt und durch das gleichzeitig erfolgende seitliche Zusammenziehen der Gaumensegel das Gepräge des **„Gestopften"** erhält. Viele Sänger begehen diesen Fehler, wenn sie in der Höhe aus Furcht vor flachen Tönen **„decken"** wollen. Dadurch wird der Stimmapparat zu weiteren, falschen Funktionen gezwungen, und meistens Knödel- oder Speckton (Druck auf das Zungenbein) erzeugt. Ein richtig **nasal** geführter Ton klingt **nie flach.** Kann Jemand den hellen Klang in der Höhe nicht leiden, so hat er in den dunklen

*) Hey II. Fr. 5, 35.

Vokalen ganz natürliche Mittel, den Ton dunkel zu färben, indem er e nach oe, i nach ü, a nach o neutralisiert. Die dunkle Intonation veranlasst eine tiefe Stellung des Kehlkopfes und des Kehldeckels und in Folge davon eine Verdichtung der Tonwellen schon im unteren Rachenraum, so dass diese dann mit den Vorbedingungen zum dunklen Vokale in den Schlundkopf und Mundhöhlenraum treten. Theilweise beruht darauf das Wesen des sogenannten **Tiefgriffes***). Gelingt es einen hellen Vokal gleich so zu greifen, dass der Kehlkopf die tiefe Stellung der Intonation eines dunklen Vokales annimmt, so klingt der Ton „tief gegriffen". Geschulte, widerstandsfähige Stimmen gestatten dieses Tiefgreifen sogar im Verlaufe eines crescendo, wodurch eine mächtige Klangsteigerung erzielt wird.

6.
Primärklang — Vokalklang.

Der Sitz der **Tonerzeugung** ist der Kehlkopf resp. die Stimmbänder desselben. Der hier erzeugte und als **Primärklang** bezeichnete Ton passiert alle

*) Hey III. 63, 87 u. a. O. Die Bezeichnung „Tiefgriff" stammt von F. Schmidt her; Sefferi — von Oettingen nennen es „Stellen der Stimme"; Lamperti nennt es „appoggio"; **A. Iffert** verabscheut die deutsche Bezeichnung und hält sich an appoggio, er verabscheut es aber nicht, gelegentlich auf seine Berufsgenossen zu schimpfen. Im laufenden Text seiner „Allgemeinen Gesangschule" erzählt Herr Iffert, wie er einen älteren Kollegen gestellt und niedergeschmettert hat und bemerkt dazu, dass dieser Ignorant andauernd von **10 guten Stimmen 9 hingemordet hat.** Wer dieses für die Wolfsschlucht überreife Scheusal ist, dass erzählt Herr Iffert leider nicht. Jedenfalls wird es genügen, dass Se. Majestät, dem die „Allgemeine Gesangschule" in tiefster Ehrfurcht zugeeignet ist, erfahren,

sich darbietenden Schallräume und verlässt als **Vokalklang** die Lippen. Der Weg vom Kehlkopf bis zu den Lippen ist also die eigentliche **Tonbildungsstelle. Erzeugt** wird der Ton im Kehlkopf, **gebildet** zum kunstgerechten Ton wird er durch das Zusammenwirken aller oberhalb und unterhalb des Kehlkopfes befindlichen Schallräume (Resonanzräume). Singt man also auf gleicher Tonhöhe und mit gleicher Intensität, z. B. i—e—ae—a, so ist der Ton, der in dem Kehlkopf erzeugt wird, immer derselbe, das vokale Klanggepräge erhält der Ton erst durch die Räume, die er bis zum Austritt aus dem Munde durchläuft. Ein exstirpierter Kehlkopf bringt niemals Vokale hervor, sondern nur dem ae ähnelnde Primärklänge.

Die **Beobachtung** der mechanischen Bedingungen zur Entstehung eines **kunstgerechten Tones** durch den **Kehlkopfspiegel** ist **unmöglich.** Die Stellung der einzelnen Organe zu einander bei der Bildung des Gesangtones ist so, dass der Spiegel nicht eingeführt werden kann. **Nur** die **Tonerzeugung,** also der Primärklang, ist durch den Spiegel zu beobachten und nur dann, wenn der Kehldeckel gehoben ist, das ist am meisten der Fall bei der Ab-

was für schlechte Menschen die Gesanglehrer ausser Herrn Iffert sind. Im Uebrigen bringt die sogenannte „Allgemeine Gesangschule" nichts Neues. In dem theoretischen Theil (1—64) versichert der Autor, dass er das Jammern über den Verfall der Gesangskunst endgültig zum Schweigen bringen wird, er habe nunmehr den einzig richtigen Weg gefunden, der zu den Resultaten der altitalienischen Schule führt. Was sonst noch im theoretischen Theile steht, findet sich ausser in dem bescheidenen, aber sehr nützlichem Büchlein von **Zopf** noch in einer Anzahl „Katechismen der Gesangskunst". Die Gesangschule von **Hey** scheint Herr Iffert gar nicht zu kennen, denn sonst würde er vielleicht eingesehen haben, dass seine Schule in der **Hey**'schen Schule xmal ohne jeden Rest aufgeht.

sicht ae—i zu singen. Bei allen anderen Vokalen ist der Kehldeckel mehr oder weniger gesenkt. Die beim eingeführten Kehlkopfspiegel erzeugten Primärklänge geben zur Beurteilung der stimmlichen Fähigkeit eines Individuums keine wesentlichen Anhaltspunkte. Die Muskelthätigkeit der Stimmbänder offenbart sich dem Auge des Beobachters nur in oberflächlicher Weise, dass es nicht möglich ist, Ursache und Wirkung in ihren tausendfachen Komplikationen zu erkennen. Grosse, dicke Stimmbänder lassen starke, kleine, dünne Stimmbänder schwache Töne vermuthen, das ist Alles.

Will man seine eigenen Stimmbänder bequem beobachten, so setzt man sich mit dem Rücken gegen direktes Sonnenlicht (oder Hohlspiegellicht) und fängt die (über die Schulter fallenden) Lichtstrahlen in einem Handspiegel auf, den man in der linken Hand hält. (Fig. 2.) Die reflektierten Strahlen wirft man an die hintere Rachenwand. Mit der rechten Hand führt man den Kehlkopfspiegel so ein, dass dieser gleichzeitig die aus dem Handspiegel reflektierten Lichtstrahlen auffängt und in den Kehlkopf wirft und das von hier erhaltene Bild im Handspiegel reflektiert erscheinen lässt. (Garcia 1854. Czermak 1857.)

Vor der Einführung in den Rachen muss der Kehlkopfspiegel (über einer Lampe) erwärmt werden, damit er nicht durch den warmen Athem beschlägt. Den Wärmegrad kontrolliert man auf der Haut der Hand oder Wange. Wenn man sich an die Berührung des Kehlkopfspiegels am Zäpfchen und an der Schlundwand gewöhnt hat, kann man den Toneinsatz sowie die Phasen der Brust-, Mittel- und Kopftöne deutlich erkennen.

7.

Plärrige Stimmen — Beeinflussung des Stimmklanges — Dunkle Vokale — Wilde Luft — Intervallverbindung.

Ist der Primärklang einer Stimme nicht vollständig in Vokalklang umgewandelt, so klingt die Stimme **plärrig** und zwar umsomehr, je weniger ihn die

vokale Bildung erfasste. Bei sehr hohen und stark gesungenen Tönen ist es schwierig, allen Primärklang in Vokalklang umzuwandeln. Da bei hellen Vokalen (i—ae, a) der Kehldeckel gehoben, bei dunklen Vokalen (ü—u—o) der Kehldeckel gesenkt ist, so ergiebt sich hieraus, dass **helle** Stimmen **häufiger, dunkle** Stimmen **weniger** Primärklang aufweisen. Weiter ergiebt sich hieraus, dass jeder Primärklang aus einer Stimme durch Verdunkelung ihres Timbre sich beseitigen lässt. Dazu eignen sich die **dunklen Vokale.** Die **physiologische Reihenfolge** ist ü—u—o—eu. Zu ihrer Bildung*) ist es nötig, den Unterkiefer ein wenig zu senken und die Lippen nach Innen einzustülpen.

Der dunkle Vokal oe verbindet als Mischvokal von o und e dunkles und helles Vokalgebiet. Die physiologische Reihe, die oe einschliesst, ist i—e—oe—o—u.

Beim Studium der dunklen Vokale ist darauf zu achten, dass keine **wilde Luft** in den Ton hineingeht. **Alle Luft, welche die Stimmbänder passiert, soll dieselben als Ton verlassen****). Der Vergleich mit dem Wurmfrass im Holz ist nicht stark genug, um den verderblichen Einfluss der wilden Luft auf den Ton anzudeuten. Jeder **Idealklang** bleibt von vornherein ausgeschlossen, das Aetherische, das Ablösen von jeder Materie, das eigentlich Wesenhafte eines Idealtones ist verwirkt; nur allzu „irdisch" erzeugt das Gehörte **Unbehagen,** weil der Ton im Halse bleibt und ihm die **Arbeit** des Sängers, der sich geltend machen will, **anklebt.** Ein wirksames Mittel, diesem Missverhältnis beim Tonstudium vorzubeugen oder, wenn es bereits eingenistet, ihm abzuhelfen, sind **Glottisübungen** auf ai. Man intoniert energisch

*) Hey III. 43.

**) Vergleiche Joh. Miksch, Stoerk, F. Mannstein u. A.

(**ohne** auf die Stimmbänder **zu stossen**) nach **bewusstem** Glottisschluss den Vokal ai*) mehrere Mal hintereinander auf gleicher Tonstufe und auf verschiedenen Tönen unter Beobachtung der Generalregel, dass ein Intervall **innerhalb eines Registers nach der Höhe zu immer dunkler und energischer, nach der Tiefe zu immer heller und leichter zu nehmen ist.** Bei speckig klingenden oder verknödelten Stimmen sind die Uebungen von ganz auffälliger Wirkung, die noch dadurch erhöht werden kann, dass man bei denselben die Zunge (über die Zähne) hinaussteckt.

Wie überall in der Tonbildung, so besonders hier ist die Kenntniss der phonischen Verhältnisse des Stimmapparates, sowie die Fähigkeit, es **richtig und falsch** machen zu können, von Seiten des Lehrers absolut nöthig. — Rührt die wilde Luft resp. der ungenügende Stimmbandschluss nicht von falschen Funktionen der betreffenden Muskel, sondern von einem lokalen Leiden her, so hat der Arzt das letzte Wort. Leider hat er es fast immer, wenn **falsches** Singen die **normalen Funktionen** der Stimmbänder und der anliegenden Knorpel und Weichteile **aufhebt** und **krankhafte** Erscheinungen (geschwollene Stimmbänder, entzündete Taschenbänder u. s. w.) zu Tage treten lässt.

8.
Gesichtsausdruck — psychische Klangfarbe — Kunstgesang.

Das Studium der **hellen** Vokale verlangt immer ein **freundliches** Gesicht. Diese äusserliche und scheinbar unwesentliche Bedingung ist von ganz ausserordentlicher Bedeutung. Durch das Bestreben, das Gesicht freundlich zu zeigen wird die Unterlippe **prall** an die Unterzähne gelegt, die Oberlippe hebt

*) Hey II. Fr. 14.

sich etwas, bis über den Rand der Oberzähne, so dass der Ton den oval geformten Mund in der denkbar günstigsten Fassung verlässt. Bei abstehender, schlaffer Unterlippe geht eine Masse Ton durch Zersplitterung verloren; durch häufiges Anlegen des Zeigefingers an die Unterlippe wird dem Uebel allmählich abgeholfen. Weiter wird durch den freundlichen Gesichtsausdruck der Muskelreflex des ganzen Stimmapparates ein derartiger, dass dem Tone ein freundliches Kolorit gegeben wird. Verbindet sich hiermit die Beseelung des Tones, so wird derselbe ein ideales **Klanggepräge** erhalten und den **Zuhörer** stets **interessieren** und **fesseln.**

Das **Gesicht** des Sängers soll stets dem **Inhalte** des **Gesungenen entsprechen.** Wenn Jemand von Lenz und Liebe singt und dabei ein finsteres Gesicht macht, wird ihm Niemand glauben, was er singt; der Gesang bleibt wirkungslos, auch wenn er sonst noch so kunstgerecht ist. Wenn auf den Gesichtsausdruck und die **Beseelung** des Tones gleich im Anfang des Studiums Gewicht gelegt wird, so werden die Ausdrucksmittel des Schülers mit den technischen Mitteln wachsen. Dem intelligenten Sänger wird es bald dämmern, dass die **psychische Klangfarbe das werthvollste Ingredienz der menschlichen Stimme überhaupt, die unerlässliche Bedingung eines stimmungsvollen Gesanges insbesondere** ist, dass ohne Seele der Sänger zum Kehlkopfgymnastiker*), zum Tonakrobaten herabsinkt. Das Können eines Jongleurs, der mit obligater Musikbegleitung Kugeln, Messer und Flaschen rythmisch um sich wirft, ist vollauf so viel werth, als das Können eines seelenlosen Sängers, der vielleicht mit einigen glänzenden, hohen Tönen

*) Siehe Leitartikel der „**Neuen Berliner Musikzeitung**" 1895, Nr. 34 und 35.

den Beifall der kompakten Majorität des Publikums entfesseln kann. Dem richtigen Kunstgeschmack ist **nicht** die instrumentale **Virtuosität** eines Sängers **Hauptsache,** sondern das Aufgehen in das Charakteristische des Kunstwerkes. Nicht der mit spieldosenähnlicher Fertigkeit brillierende Kehlkopfkünstler, auch nicht der wahrscheinliche Konkurrent des Trompeters von — Jericho gilt als der grösste Sänger, sondern derjenige, welcher bei **voller Beherrschung der musikalischen Idee des Komponisten die vom Dichter gegebenen Worte mit Tönen von höchster unmittelbar zu Herzen gehender Klangschönheit stimmungsgemäss zu verschmelzen im Stande ist.**

Welch ekelhafte Verirrung des Kunstgeschmackes war es, den Gesang eines Kastraten schön zu finden! Man denke sich eine fette Fleischmasse, die ohne jedes Gefühl, ohne jede Wärme in ganz unmännlicher Tonlage cor mio! Ben mio! Idolo amato! mit unglaublichen Cadenzen röchelt und gurgelt, und man wird es unbegreiflich finden, dass man solchen zoologischen Museums-Objekten zujubelte!

9.

Phonischer Nullpunkt — Grenztonbildung — Brusttonbildung — Athmung — Intonation.

Alles bisher über Vokale und deren Neutralisation Gesagte lässt sich auf die Registercentraltöne anwenden, ohne irgendwie der Stimme schaden zu können. Bei Männerstimmen sind die Registerunterschiede nicht so stark ausgeprägt, wie bei Frauenstimmen, weshalb dort die Schwierigkeit des Registerausgleiches meistens nicht so gross ist und die Widerstandsfähigkeit der Grenztöne leichter erlangt wird. Bei Männerstimmen sind die ersten Uebungen am besten auf oder in der Nähe des **phonischen**

Nullpunktes vorzunehmen, weil hier die **Tongebung** meistens eine **freie** ist und zur Stimmdiagnose*) sich hier sichere Anhaltspunkte ergeben.

Unter phonischem Nullpunkt ist die Tonhöhe zu verstehen, auf welcher eine Stimme den Ton, ohne jede Absicht ihn sonor erklingen zu lassen, noch ihn stark zu singen, ausströmen lässt. Es ist dann weder der Brustbein-Schildknorpelmuskel, der den Tiefgriff bewerkstelligt, besonders straff gespannt, noch folgt der Kehlkopf dem bei stärkeren Tönen gesteigerten Luftstrom. Bei den meisten Menschen ist das beim ruhigen Sprechen der Fall, weshalb die Höhe des unaffektierten Sprechtones den phonischen Nullpunkt einer Stimme ziemlich genau angiebt.

Wenn die Stimmlage feststeht, lässt sich die Neutralisation auch auf den **Grenztönen****) vornehmen. Hier gehen nun die Behandlungen der Stimmarten weit auseinander. Es wäre strafwürdig, wollte man z. B. bei einer Altstimme die obere Mittellage mit dunkelneutralisierten Vokalen erweitern, wie das beim Sopran so leicht vor sich geht; die ganze Höhe der Altstimme würde dadurch in Frage gestellt werden.

Es sei ausdrücklich bemerkt, dass die **Brusttonlage*****) bei jeder Frauenstimme während der Tonbildung wie später während der Stimmbildung eingehende Beachtung finden muss, selbst bei ganz hohen Sopranen. Sollte auch die Brusttonlage niemals grosse Widerstandsfähigkeit erlangen, so giebt

*) Die Fähigkeit, hohe oder tiefe Töne singen zu können, lässt durchaus nicht ohne Weiteres den Stimmtypus erkennen. Es giebt Altistinnen, welche mehrere Tonstufen höher singen können, als Sopranistinnen, und dennoch sind jene zweifelsohne Altistinnen. Die **Klangfarbe** bestimmter Töne allein ist es, was die **Stimmgattung** erkennen lässt. **Dalle Sedie** nennt diese bestimmten Töne „**Charaktertöne**". **O. Sefferi** giebt zur Bestimmung eines Stimmtypus Merkmale an, die er für durchaus zuverlässig erklärt. So soll z. B. ein Sopran die Töne f g a (zweigestrichen) mit je 50, 60 und 70 Sekunden Athmungsdauer erklingen lassen, wozu ein Mezzosopran je 70, 80 und 90 Sekunden gebraucht. Sefferi-Oettingen (Seite 39).

**) Hey III. 90.

***) Hey III. 60, 69, 86.

die Wechselbeziehung zwischen Brust- und Mittellage der letzteren einen sonoren, widerstandsfähigen Klangcharakter, welcher beim Brachliegenlassen der Brusttonlage niemals erreicht werden kann.

Von nicht zu unterschätzender Bedeutung für das Klangkolorit des Tones ist die **harmonische Unterlage** des begleitenden Instrumentes. Um z. B. einen Sopran zur Erlangung des spezifischen Klanggepräges einer hellen Stimme zu unterstützen, sind Begleitungen in den Tonarten A und Edur in der und Oktave von besonderem Nutzen. Soll dagegen die Klangfarbe einer Stimme verdunkelt werden, so sind begleitende Mollakkorde (in der kleinen und eingestr. Oktave) zu den betr. Tonübungen zu empfehlen.

Noch ein anderes Moment sei hier erwähnt. Bei der Tonbildung auf den höchsten Tönen einer Stimme findet der Schüler eine Erleichterung, wenn ihm der betreffende Ton als Terz angegeben wird. Ungleich schwerer, weil in der Vorstellung höher, gelingt derselbe als Leitton. Durch geschickte, den Schüler in Bezug auf Tonhöhe irreführende Akkordverbindungen gelingt es, dessen Kehle höher gelegene Töne zu entlocken, als derselbe singen zu können meinte. Bei Schülern mit absolutem Tonbewusstsein gelingt die Täuschung natürlich nicht, für solche liegt in der Kenntniss der enharmonischen Verwechselung die einzige, kleine Erleichterung, die Höhe seiner Stimme leichter zu greifen.

Zur **freien,** natürlichen **Tongebung** ist eine **richtige Athmung***) unerlässlich. Man beobachte, wie man in **horizontaler Lage** (ohne Kopferhöhung) athmet: die **Schultern** bleiben **ruhig,** beim **Einathmen** drückt das **Zwergfell** die Bauchteile nach unten und die **Flanken** erweitern sich. Das sind die Vorgänge bei der **natürlichen Athmung.** Bei der **künstlichen Athmung,** wie sie der Sänger gebraucht, sind die Bedingungen dieselben, nur muss die **Einathmung möglichst tief** (abdominal) geschehen und die Ausathmung (Athemverbrauch) nach einer Pause (Bereitschaft) erfolgen, also:

1. Einathmung,
2. Pause (Bereitschaft),
3. Ausathmung.

*) Hey III. 37.

Der Verlauf einer Uebung ist folgender: 1. Man athmet durch die Nase ein, und, sobald man spürt, dass die Lunge fast gefüllt, beschliesst man die Einathmung durch Oeffnen des Mundes, 2. lässt einige Sekunden den ganzen Stimmapparat in **Bereitschaft,** um dann 3. langsam die Luft durch die fast geschlossenen Stimmbänder hindurchgehen zu lassen in den auf einen Vokal eingestellten Mundhöhlenraum*). Ein **Ton,** der sofort nach der Einathmung **ohne Bereitschaft** intoniert wird, klingt **überhastet.** Es fehlt ihm die noble Ruhe, die der Ton stets haben muss, auch wenn seine Zeitdauer die kürzeste ist.

Es ist zweckmässig bei Athemübungen das Ausathmen mit dem Geräusch des Flüstertones zu üben. Man erlangt dadurch nicht nur eine **ruhige Athemzufuhr** für den Ton, sondern man kontrolliert dabei gleichzeitig die **Vokalräume** und erhöht durch das leise Durchstreichenlassen der Luft durch die fast geschlossenen Stimmbänder die **leichte Anspruchsfähigkeit** der letzteren.

Man unterscheidet zwei Arten der **Intonation: Glottisschlag** und **gehauchter** Toneinsatz. Beim Glottisschlag wird aus der Bereitschaft heraus sofort eine grössere Schwingungszone der Stimmbänder in Anspruch genommen. Beim gehauchten Toneinsatz betheiligen sich nur die Ränder der Stimmbänder, welche die in zartem Strome geführte Luft zum Mitschwingen veranlassen. Die letztere Art der Tongebung wird zumeist Anwendung finden bei Schlummerliedern, Wiegenliedern, Ständchen, Liebes-

*) Hey III. 37, 44. Diese Uebung ist besonders für lebhafte Menschen langweilig und verlangt von solchen eine gewisse Energie. Man bedenke aber, dass die **Luft** das **Nährmaterial des Tones** ist und man wird begreifen, dass ein guter Gesang nur bei vortrefflicher Athemführung, die zur Gewohnheit geworden sein muss, möglich ist. (Siehe auch: **Sefferi Gesangschule, Seite 7.**)

liedern mit Mondschein und Blumenduft, kurz: bei rein lyrischen Sachen. Die Intonation mit Glottisschlag*) setzt eine grössere Stimmkraft voraus und findet Anwendung in der Ballade und im Drama bei energischen Accenten. Der Wechsel zwischen beiden Tongebungen setzt einen hohen Grad von Stimmbildung voraus, den viele Stimmen nie erreichen und sich deshalb auf die eine Art der Tongebung beschränken müssen.

10.
Vocalisation — Sprechübung.

Bevor der Schüler seine ersten **Lieder** singt, empfiehlt es sich für ihn, dieselben zu **vocalisieren**, d. h. nur die **Vocale** der Textworte mit den betreffenden Noten zu singen. Indem man auf diese Art jedem Vocal seinen vollen **Klanggehalt** giebt unter Beobachtung aller dynamischen Zeichen, wird der klangliche Ausgleich unter allen Vocalen ein denkbar günstiger werden. Auch die Stimmung des Liedes soll beim Vocalisieren beobachtet werden. Will der Schüler sehr gewissenhaft sein, so verbindet er, wenn die Vocale ausgeglichen klingen, mit ihnen zuerst die **Klinger**. Dadurch wird das klangliche Element nicht vermindert. Im Gegentheil, sollte hie und da die Tonführung nicht ganz exakt sein, so gleichen die Klinger in Folge ihrer natürlichen Bildungsbedingungen diesen Fehler wieder aus. Ist ein Lied in dieser Weise vorbereitet, so wird der **Consonant** dazu genommen. —

*) Ein Missbrauch dieses Ansatzes ist für die Stimme höchst gefährlich.

Um das **Wort** in seiner ganzen **plastischen Schönheit** hinstellen zu können, muss mit der Ton- und Stimmbildung das **Sprech**studium Hand in Hand gehen. Die **Vocale** und **Consonanten** müssen für sich und in Wortverbindungen geübt werden.

In dem I. (sprachlichen) Theil der Gesangschule von **Julius Hey** ist für Redner und Sänger ein so reiches Uebungsmaterial zusammengetragen worden, dass alle nur denkbaren Verbindungen von Vokalen und Konsonanten zu finden sind. Da auch die Lautsymbolik unserer Sprachzeichen die eingehendste Berücksichtigung findet, so sind diese mit Genialität zusammengestellten Uebungen von ganz ausserordentlichem Nutzen. Im II. (musikalischen) Theil der Hey'schen Gesangschule kehren diese Sprechübungen als Text zu stimmtechnischen, überaus stimmungsvollen Uebungen wieder, so dass nun der Schüler die schwierigsten, ihm bereits bekannten Vokal- und Konsonanten-Verbindungen im Flusse einer musikalischen Linie überwinden lernt. Unter Voraussetzung des [nicht anzulernenden, sondern von vornherein vorhanden sein müssenden] „Singtalentes" eröffnet sich dem Schüler je nach dem Standpunkte seines stimmtechnischen Könnens ein Ausblick auf eine ganze Anzahl von Gesängen, deren **Text** er nun mit der **musikalischen** Phrase zu einem Ganzen **verschmelzen** und so den **poetischen Gedanken** musikalisch **vertiefen** kann, — eine Errungenschaft, die ein nur mit „do, re, mi, fa, sol" gepäppelter Sänger niemals aufzuweisen hat.

11.

Haltung des Körpers — Disposition.

Die Haltung des Körpers soll beim Singen eine ganz ungezwungene sein. Das Zusammendrücken der Kniee à la Rekrut ist unnöthig. Die Stellung der Füsse, wie sie der Tanzlehrer in der 2. und 3. Position verlangt, ist beim Singen die beste. Das Gewicht des Körpers soll so vertheilt sein, dass der Sänger jeden Augenblick sich auf beiden Füssen heben kann. Jedes sich Hintenüberlegen ist verboten, weil es die Athmung erschwert und — unschön ist. Das

Uebersetzen des einen Fusses über den andern ist ebenfalls verboten, weil dadurch das Körpergewicht auf einem Fusse liegt, was die Ruhe der Athmung stört. Soll die Lunge frei functionieren, so muss das Körpergewicht auf beide Füsse gleich vertheilt sein. Man befleissige sich überhaupt der grössten Ruhe, ohne welche ein aesthetischer Gesammtausdruck nicht denkbar ist. Die Haltung des Kopfes sei so, dass das Auge auf einen in Augenhöhe befindlichen Punkt gerichtet ist.

Das Halten der Noten in den Händen ist am besten zu unterlassen. Die Körperhaltung wird eine gezwungene, sobald der Sänger die Noten mit den Armen vor die Augen führt. Man gewöhne sich so bald als möglich daran, alles auswendig zu singen; das „Kleben" an den Noten stört die Stimmung. Selbstverständlich ist es, dass der Schüler **niemals** am Klavier **sitzend singt.** Wenn einmal eine grosse Künstlerin das gethan hat, so ist das kein Grund diesen Ausnahmefall als Entschuldigung für eine Unsitte gelten zu lassen. Es ist leicht einzusehen, dass beim Sitzen und durch das gleichzeitige Vorstrecken der Arme zum Spiel die Lunge nicht frei functionieren kann, am wenigsten bei Damen, die geschnürt sind.

Die günstigste Zeit zum Studium ist Vormittags eine Stunde nach dem Frühstück und Nachmittags 2—3 Stunden nach der Hauptmahlzeit. Es steht fest, dass die Muskeln **nicht** nach **Ruhe** die **grösste Leistung** entwickeln können, sondern einige Zeit nach **Aufnahme von Nahrung. Die Kurve, welche die Kraftleistung***) **eines Muskeln graphisch dargestellt,**

*) Die Muskelkraft wird auffällig vermindert durch geistige Anstrengung, Hunger, hohe Temperatur (Dampfbäder). P. Lombard. Die Arbeit, welche ein schon ermüdeter Muskel ausführt, wirkt

kulminiert in der Zeit nach Nahrungszufuhr. Wenn man diese Thatsache berücksichtigt, darf man sicher sein, unter normalen Verhältnissen die beste körperliche Disposition zu haben. Die **seelische Disposition** lässt sich vorbereiten durch Verkehr mit heitern Menschen, durch Lesen Schönheit und Anmuth athmender Bücher, kurz durch Alles das, was dazu dient das Leben der Menschen zu verschönen. Weil eben alle Stimmungen des Menschen sich in seiner Stimme widerspiegeln, so ist dieselbe das wundervollste Instrument, aber auch das subtilste. Gram, Aerger, Angst lassen den Ton in der Kehle stecken bleiben, ja die Stimme versagt, wie bekannt, bei starken Gemüthsaffekten den Dienst völlig. Mit der Zeit wird der Sänger lernen, seiner Stimmung Herr zu werden, d. h. die Stimmung des Kunstwerks über seine eigne Stimmung zu stellen bei souveräner Behandlung der Ausdrucksmittel, eine Forderung, die jeder Sänger erfüllen muss. –

Die **Vielseitigkeit** der **Beziehungen,** welche die Stimmbandmuskeln bei der **Tonerzeugung** untereinander eingehen, verlangt auch eine **vielseitige Ausbildung.** Dasselbe gilt auch von den Muskeln, welche die **Tonbildung** veranlassen, das sind die Muskeln der Zunge, des Gaumensegels, der Lippen u. s. w. Es ist unmöglich, für die Vocale und deren sämmtliche Schattierungen, für die Consonanten und deren innige Verbindung mit den Vocalen im Handumdrehen die „Gefühlsmarken" zu erhalten. Um das zu erreichen, ist praepositis praeponendis nöthig: Viel Zeit, viel Energie und das, ohne welches alle Mühe umsonst ist — **Tonsinn.** Ein überhasteter Drill, ein zu frühes Herantreten an Aufgaben, die ein gefestigtes, technisch

auf denselben viel erschöpfender, als eine grössere Arbeitsleistung, welche er ausgeruht vollendet.

durchbildetes Organ verlangen, raubt jeder jugendlichen Singstimme die Frische, veranlasst Unbehagen und Unlust und drängt den Berufssänger, so sehr auch dessen redliches Herz allem Schönen entgegenschlägt, in die grosse Zahl der Künstler, die vom Verhängniss zum **Incognito** verdammt sind.

Fig. 1. Gestalt der Mundhöhle bei den drei Grundvokalen.

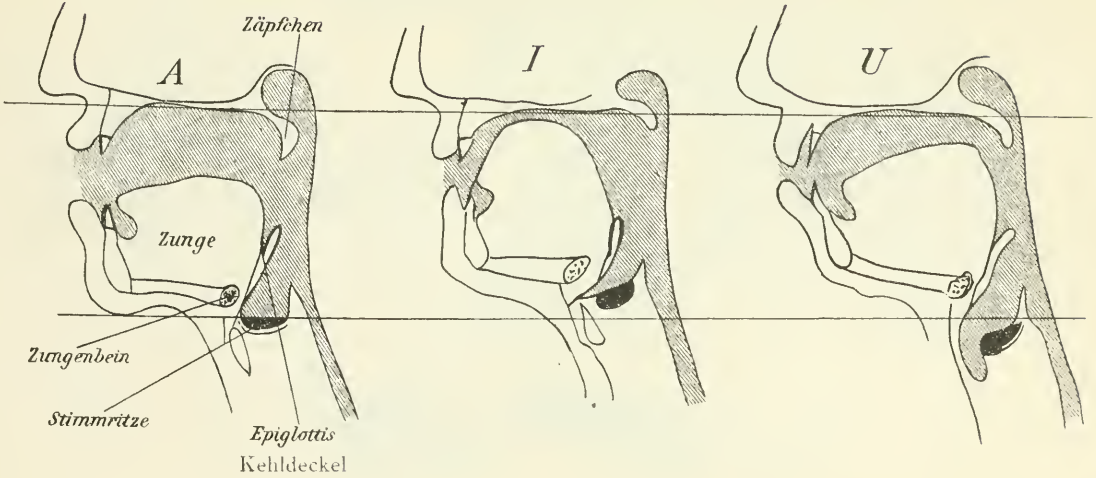


Fig. 2. (Seite 10.)

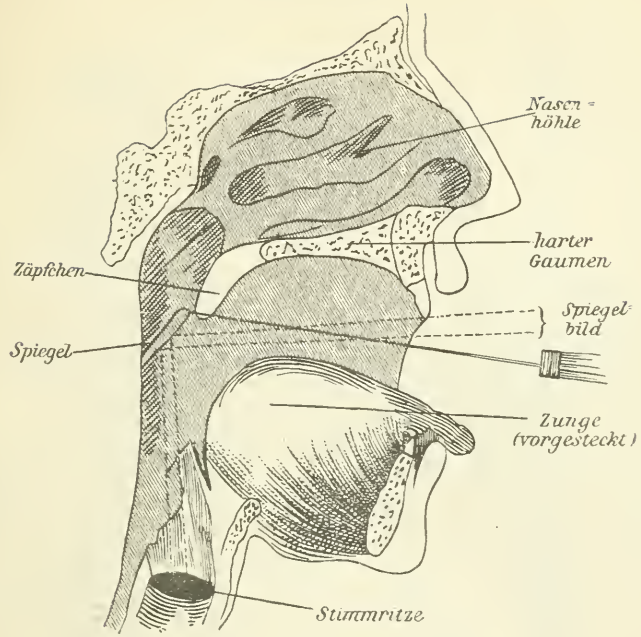


Fig. 2 A.

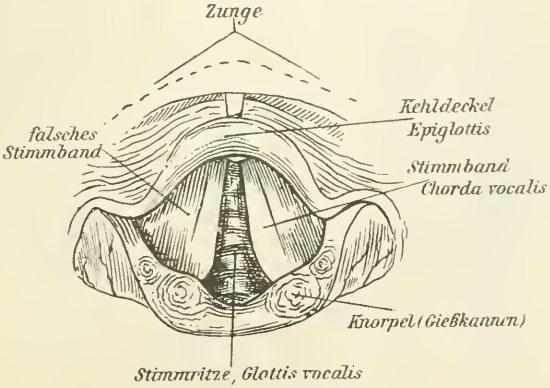
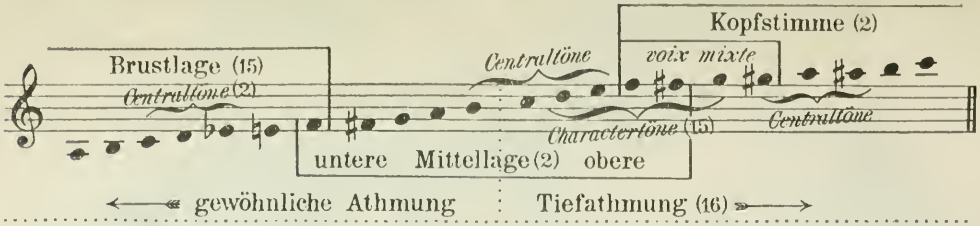
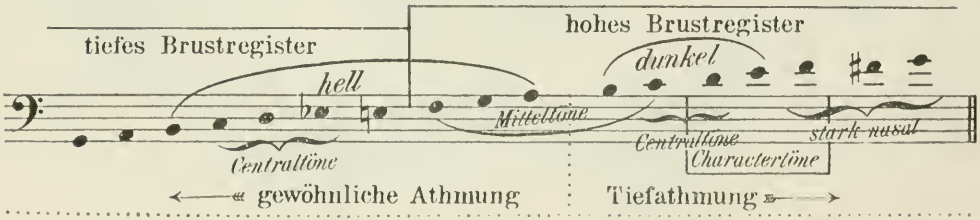


Fig. 3. Kehlkopfbild von Oben.

Stimmtypus **Sopran.**

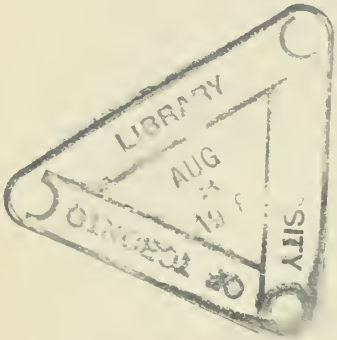


Stimmtypus **Bariton.**



Inhalt.

		Seite
1.	Naturton — Normalton — Register . . .	1
2.	Zentraltöne — Grenztöne — Ton und Ohr	2
3.	Neutralisation — Klangzylinder — physiologische Reihenfolge der Vokale.	3
4.	Klinger — Nasale Tonführung	5
5.	Klangsteigerung des Vokales — Sogenanntes „Decken" — Tiefgriff	6
6.	Primärklang — Vokalklang	8
7.	Plärrige Stimmen — Dunkle Vokale — Wilde Luft — Intervallverbindung	10
8.	Gesichtsausdruck — psychische Klangfarbe — Kunstgesang	12
9.	Phonischer Nullpunkt — Grenztonbildung — Athmung — Intonation	14
10.	Vokalisation — Sprechübung	18
11.	Körperliche Haltung — Disposition . . .	19



Grolitzscher Buchdruckerei Selmar & Otto.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

MT
820
S135
1896.

Music

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 15 25 01 003 5